

Tesis doctoral - Síntesis. El nacimiento de la comedia: Chaplin y la ontología de la estética cómica

PhD dissertation -Summary. The birth of comedy: Chaplin and the ontology of comic aesthetics

Citación: Daniela Silveira. "El nacimiento de la comedia: Chaplin y la ontología de la estética cómica". Hipertext.net [Online], 2016. Núm. 14.

<http://raco.cat/index.php/Hipertext/article/view/310609/405632>

DOI: 10.2436/20.8050.01.36



Daniela Silveira

danissanti@gmail.com

http://www.researchgate.net/profile/Daniela_Silveira3

<http://danissanti.eu/>

<http://es.linkedin.com/in/danissanti>

Palabras clave: Cine, Charles Chaplin, Charlot, slapstick, comedia, Hermes, imaginario, mitocrítica.

Resumen: El artículo presenta una síntesis de los objetivos, métodos y conclusiones de la tesis doctoral de la autora, que tiene como objeto de estudio el cine de Charles Chaplin. Utilizando una metodología que parte de la mitocrítica hacia un análisis directo de las imágenes, se investigan los orígenes de la comedia a través de personaje Charlot, estructurando el imaginario chaplinesco en tres grandes epifanías, que van a representar tres grandes rasgos del género cómico: el Charlot burlesco, el Charlot patético y Monsieur Verdoux. Entre las principales aportaciones, se demuestra cómo el mito de Hermes funda la comedia en la cultura occidental, cómo el cine de Chaplin se erige como su más grande epifanía, y cómo Chaplin, contrariando la concepción aristotélica, logra elevar la comedia a un status sublime.

Keywords: cinema, Charles Chaplin, Charlot, slapstick, comedy, Hermes, universe, myth-criticism.

Abstract: This article presents a synthesis of the goals, methods, and conclusions of the PhD dissertation of its author, who studies the films by Charles Chaplin. Using a methodology based on

myth-criticism and deriving into a direct analysis of images, the origins of comedy are studied through the character of Charlot, structuring his universe into three major epiphanies, which represent three large features of the comic genre: mocking Charlot, pathetic Charlot and Monsieur Verdoux. One of the main contributions of this project is to show how the myth of Hermes founds comedy in Western culture, how Chaplin's cinema becomes his most significant epiphany, and how Chaplin goes against the Aristotelian standard elevating comedy to a sublime status.

1. Objeto de estudio

Quiero saber con qué ojos es necesario mirar el mundo
para poder verlo tal como Chaplin.

Sergei Eisenstein

El objeto de esta investigación es el cine de Charles Chaplin, más específicamente aquellas películas protagonizadas por su personaje Charlot, que constituyen la casi totalidad de su obra. Los motivos para querer estudiar a Chaplin no son pocos, pero una cuestión en especial ha movido la intención de realizar este trabajo: ¿de qué manera un vagabundo cómico ha llegado a convertirse en el personaje más célebre de la historia del cine? ¿Por qué precisamente un personaje cómico y por qué precisamente un vagabundo? A estas cuestiones fueron añadiéndose otras, que nacían del asombro ante la magnitud del personaje: aquél “pequeño hombre de aspecto ridículo” (Eisenstein et al., 1973) ya no era siquiera un personaje, se había convertido en un mito. Un mito moderno, pero a la altura de los más remotos y esplendorosos mitos griegos, y además, “el único mito auténtico fabricado, significado por el cine” (Mityr, 1989). Que Charlot estaba hecho de algo *original*, en el sentido más amplio de la palabra, es algo que muchos han intuitido. “¿Cómo saber desde cuándo Charlot existe?”, se preguntaba André Bazin (2002) a mediados del siglo pasado, y su pregunta suena más bien como una respuesta, un sendero hacia sus orígenes mitológicos. Charlot es un mito, ¿pero qué mito es éste?

Más de cien años después de la primera aparición de Chaplin en una pantalla, todavía no ha sido posible, como presagiaba Walter Benjamin (2010) en 1929, “cristalizar una imagen definitiva del gran artista”. Muchas fueron las hipótesis y teorías planteadas en este último siglo para explicar el alcance de su obra y la magnitud de su personaje. Diversos fueron los análisis y las metodologías empleadas en el intento de definir su desconcertante simplicidad. En uno de los primeros acercamientos a Chaplin como fenómeno histórico, el poeta Philippe Soupault, con ocasión del estreno de *The circus* (1928), sostenía que “la indiscutible superioridad” de sus películas estribaba en que “en ellas domina una poesía con la que cualquiera se topa en la vida, aunque, claro está, no siempre lo advierta” (Benjamin, 2010). El territorio originario de su arte no sería otro que la gran ciudad de Londres, donde “en su infinito deambular” Chaplin aprendió a observar el mundo. Ello, para Benjamin, confirmaría la vieja certeza de que “sólo una mirada imaginativa que esté firmemente asentada en una sociedad... sabrá suscitar una gran, ininterrumpida y, sin embargo, altamente diferenciada resonancia en los distintos pueblos”.

El cine de Chaplin, de hecho, ha despertado en muchos casos una suerte de “identificación interpretativa”: así como Soupault veía poesía en sus películas, Bertolt Brecht lo consideraba un genio teatral, Hannah Arendt vislumbraba en Charlot la figura del judío errante, Vaslav Nijinsky

afirmaba que la comedia de Chaplin era un ballet y Charlot un bailarín, mientras que Serguei Eisenstein comparaba las comedias de Chaplin con el socialismo. François Truffaut (2002) trazaba un paralelo entre Chaplin, cuya pobreza creía haber sido determinante de su éxito, con Jean-Luc Godard, quien al rodar su ópera prima “no tenía en el bolsillo ni para un billete de metro”. “*The Unanimists claim him as one of their own. He is also a Dadaist, a reaction against the romantic sensibility, a subject of psychoanalysis, a classicist, a primitive*” (Michaux, 1924). Para James Agee (2001), “el Vagabundo es tan básico y representativo de la humanidad, tan complejo y tan misterioso como Hamlet”.

El cine de Chaplin sigue siendo no sólo una imagen a definir, sino, como dijo Arendt (2010), “uno de los productos más singulares del arte moderno”. En este sentido, la pregunta que se hacía Eisenstein (2010) en 1941 parece ser todavía el mejor punto de partida a quien se plantea investigar su obra: “¿Con qué ojos mira Chaplin el mundo?”. No se trata aquí de un mero punto de vista, sino de una verdadera *concepción* del mundo, en el sentido literal del término. Se trata, como dijo Eisenstein, de este “ojo del pensamiento”, este ojo capaz de ver pero también de enseñar; un ojo, desde luego, excepcional. Y no parece ser que este ojo, pese a la tremenda historia de vida del cineasta, sea tan sólo una mezcla de empirismo y subjetividad. El ojo de Chaplin es más bien el de un demiurgo. Como bien observó Jean Mitry (1989), aunque muchos autores cinematográficos pueden tener una visión bastante personal del mundo, “muy pocos de ellos consiguen crear un *universo*. Simplemente no han creado todavía personajes en el sentido en que se entiende a un Rastignac o un Raskólnikov”. De hecho, si hay algo aún más incontestable que la originalidad de Chaplin, es su genio mítico. Chaplin es un ejemplo mayúsculo de lo que Gilbert Durand (1989) llamaba “el imperativo de la obra”: un “Fiat lux!”, en que la luz es ella misma un “Fiat”, y alrededor del cual cuestiones psicológicas, factores históricos y experiencias personales gravitan como meros adornos. Quizás a eso se refería Élie Faure (1953) cuando hablaba de la “cruel clarividencia” de Charlot: Chaplin no necesita observar el mundo para vislumbrar sus contrastes fundamentales. “*Ils sont en lui. Ils sont lui-même*”.

A todo eso, la teoría del propio Eisenstein para el “secreto de los ojos de Chaplin” resulta ser de una sencillez certera y gratificante: “Ve los acontecimientos más inusitados, más penosos y más trágicos a través de los ojos de un niño que ríe” (Eisenstein et al., 1973). La hipótesis de la raíz infantil de lo cómico no es nueva: Henri Bergson la conjetura en 1900 en su ensayo *La risa* (1962) y Freud la retoma cinco años más tarde en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1991), aunque -en sus propias palabras- no se atreve a defenderla plenamente, por seductora que le parezca. Eisenstein, por su parte, observa que la comicidad del infantilismo no es un procedimiento exclusivo de Chaplin, sino que es común a todo el ciclo cómico del cine americano. “Pero el don de ver como un niño es inimitable y original, pertenece sólo a Chaplin. Sólo él puede ver así”. Y luego, en una afirmación cercana a la de Faure: “Ver el mundo así, y tener el coraje de mostrarlo en la pantalla es virtud que sólo un genio puede poseer. Por otra parte, el coraje no le es siquiera necesario. Porque él ve así y solamente puede ver de ese modo” (Eisenstein et al., 1973). Chaplin no hace de lo infantil un procedimiento, sino que encarna él mismo el mito de ser un niño.

El objetivo de esta investigación ha sido, pues, acercarse lo máximo posible, si no a una imagen definitiva, a la imagen fundamental, *original* de la obra de Chaplin. Y se ha partido de la hipótesis de que la esencia infantil de Chaplin, aquello que Eisenstein definió como “la locura del adulto que se comporta como un niño”, obedece en realidad a un imperativo arquetípico: el *puer aeternus*, latín para “niño eterno”, que no es otra cosa que la imagen de la niñez arquetípica.

2. Marco teórico

Al acercarse a la bibliografía existente sobre el cine de Chaplin, uno se encuentra con una ineludible problemática teórica en la interpretación de su obra, la cual se encuentra estrechamente relacionada a la representación del personaje. Charlot sufre un cambio gradual a lo largo de su filmografía: aquellos rasgos más vulgares y primitivos que presentaba en sus primeras películas van a dar lugar a otros más humanos, más trágicos, incluso angélicos, sobre todo en sus largometrajes. Ello implicó un progresivo alejamiento del género burlesco hacia un tipo de comedia que incorporaba elementos dramáticos y que terminó por definir lo que hoy se conoce como “estilo chaplinesco”. Este cambio de estilo de Chaplin, ha sido básicamente interpretado de dos modos: 1) como un progreso necesario y bienvenido, que no sólo humanizó al personaje sino que también perfeccionó su estilo; 2) como un cambio en su esencia más profunda, que implicó un decaimiento cómico digno de ser lamentado. Para los defensores de la primera interpretación, el tipo “más bien malvado” (Bazin, 2002) que encontramos en las películas de Keystone sería apenas un esbozo del verdadero Charlot, el héroe tragicómico que vendría después. Para los defensores de la segunda, el verdadero Charlot sería el burlesco, y el que vino después, una concesión de Chaplin a la opinión pública norteamericana (que hacía críticas constantes y crecientes al “comportamiento” del vagabundo), así como a cierta tendencia, muy común en la “cultura oficial”, a dar por sentada la superioridad del género dramático sobre el cómico.

Ambas conjeturas resultan de algún modo correctas, según un punto de vista teleológico. Sin embargo, ambas acaban planteando una problemática similar. Una problemática fundada en el género y que tiene origen en aquella definición de Aristóteles (2009) en el siglo IV a.C. de que la tragedia es “la imitación de hombres superiores”, y la comedia, “la imitación de hombres inferiores”. De ahí a creer que el arte dramático debe aspirar a fines “evolutivos”, morales o pedagógicos y que el propósito de Chaplin ha sido suplantar la comedia por la tragedia a fuerza de lograr un refinamiento moral y psicológico de su obra, no hay más que un paso. Esteve Riambau (2000), por ejemplo, habla de “los estigmas del profundo drama que el cineasta sabría transmitir a su personaje tan pronto alcanzó una determinada madurez técnica y humana”. Su acercamiento al género dramático está, en este caso, directamente asociado a una evolución de Chaplin como persona y como artista. El problema con esta idea es que el punto de vista con el que se la formula ha perjudicado la comprensión y el estudio de la obra de Chaplin. Esto es lo que Karnick y Jenkins (1995) consideran los “puntos ciegos” del “*masterpiece approach to film history*”:

The masterpiece tradition explains change in terms of “an internal process of evolution”... or “as a result of artistic genius”... The shifts of individual comic artists, such as Chaplin, from short films which were largely outside the classical norms of the Hollywood system towards more classically constructed feature films are read in terms of personal progress and maturity.

Por otra parte, los que han atacado la transición de Charlot hacia lo dramático en defensa de un arte cómico puro, sin el “contagio” de la amenaza lacrimógena y con el único fin de hacer reír, pecan por una suerte de teleología estética. En un artículo de *La Vanguardia* de 30 de mayo de 1925, la crítica de cine María Luz Morales (bajo el pseudónimo Felipe Centeno) escribía así sobre el cambio del personaje de Chaplin: “¡Desgraciado Charlot! Artista de inmenso talento, se doblega a la vulgaridad de querer salir de sí mismo, de pretender ser uno de tantos entre la masa anónima que cultiva el socorrido género sentimental...” (Centeno, 1925).

Evaluar la trayectoria de Charlot según qué valor se atribuye a cada género: he aquí una problemática que parece indisoluble de la obra de Chaplin. Esta investigación busca demostrar

que esta problemática, en realidad, no existe. Pues, si analizamos la obra de Chaplin por lo que verdaderamente es -mítica-, constatamos que sus diferentes etapas no son los síntomas de una progresión ni de una regresión, de un mejoramiento o un empeoramiento de cualquier clase, sino que se relacionan y se complementan perfectamente dentro de su propia estructura mítica. Si se puede hablar de una evolución, es sólo en el sentido de *proceso*, y no de *progreso*.

Eso es algo que la propia obra demuestra. La de Chaplin ha sido una trayectoria intuitiva; como observó Mitry (1989), su evolución no ha seguido “un desarrollo uniforme. Bien al contrario. Chaplin procede a golpes, por retrocesos, por arranques sucesivos”. Los rasgos patéticos del personaje ya aparecen en películas tan tempranas como *The new janitor* (1914), *The tramp* (1915) y *The bank* (1915), así como el Charlot burlesco sigue surgiendo con toda su fuerza hasta sus últimas películas, *City lights* (1931) y *Modern times* (1936). Un acercamiento mítico a la obra de Chaplin permite abarcar esta ambigüedad fundamental del personaje, a la vez que la extraordinaria coherencia del imaginario chapliniano, pese a los innumerables cambios de estilo y de discurso, la hibridación con otros géneros y, sobre todo, las notables mutaciones y metamorfosis de Charlot que caracterizan su filmografía.

Desde la distancia temporal que nos permite visualizar la obra en su totalidad, este estudio ha buscado demostrar el poder y la preponderancia del *mito*, que en el caso de Chaplin no es menos que incuestionable. Sobre todo, se ha buscado “desproblematizar” la problemática -ya sea moral, teleológica, interpretativa, ideológica- que sin duda alguna ha afectado la comprensión de su obra.

3. Metodología

Aunque se recurre, en última instancia, a un análisis directo de las imágenes, esta investigación parte de la mitocrítica como método fundamental para acercarse al objeto de estudio. En este sentido, fue directamente inspirada por los estudios de Núria Bou y Xavier Pérez, que ya habían investigado el sustrato mítico en el cine de Hollywood (Bou, 1996; Bou y Pérez, 2000; Bou, 2004), apoyados en la metodología mitocrítica de Gilbert Durand y en la estructuración y clasificación de las imágenes que proponía este autor (Durand, 2004). La elección de la mitocrítica se debe, sobre todo, a la naturaleza del objeto de estudio, el universo chapliniano: un universo mítico en toda regla, que exhorta a que lo estudiemos como tal. Además, como afirma Ivan Pintor (2001) en “A propósito de lo imaginario”, artículo en que reflexiona sobre esta metodología, “el análisis de las imágenes necesita partir de poéticas no logocéntricas. Éstas pueden ofrecer el marco para explicar objetos que, tradicionalmente, se han resistido a otras formas de pensar o han sido fuente de tópicos”, que es precisamente el caso de la obra de Chaplin.

Se trata también de un enfoque arquetípico, el cual consiste, básicamente, en “*reconduire, ramener une chose à son origine et principe, à son archétype*” (Kerényi et al., 2004). Es éste precisamente el principio fundamental de esta metodología: el regreso del objeto a su contexto imaginario, que sólo puede ocurrir a través de la *semejanza*. Además de ofrecernos un método de comprensión y organización de las imágenes distinto a la simplificación dualista, el retorno al arquetipo privilegia el aspecto más fascinante de la obra: su dimensión creadora.

Así, este estudio empieza buscando los orígenes arquetípicos del personaje Charlot en los más antiguos textos mitológicos; luego, se ha utilizado el método de clasificación de las imágenes de Durand para verificar cómo se estructura el imaginario chapliniano; y a partir de este esquema, se ha realizado un exhaustivo visionado de toda su filmografía, seleccionándose las escenas y los gags

más significativos para análisis. Con este recorrido metodológico, se ha tratado de integrar, alrededor de una misma constelación de imágenes, las tres instancias fundamentales del cine de Chaplin: el creador, el personaje y el género. Chaplin, Charlot y la comedia cinematográfica -el quién, el qué y el cómo- han constituido la tríada inseparable de esta investigación.

4. Resultados y conclusiones

La búsqueda de los orígenes arquetípicos del personaje de Chaplin ha llevado esta investigación un poco más allá de lo que se había propuesto inicialmente. Se ha descubierto que lo que estaba en juego no era solo un personaje cómico, sino la ontología misma de la estética cómica. Al remontar a los más antiguos personajes y relatos mitológicos, se ha encontrado en el himno homérico a Hermes no sólo la imagen original del personaje de Chaplin, sino los fundamentos de la comedia misma: la burla, la subversión, el indecoro, la inventividad, la picaresca y la teatralidad del dios-niño, reflejos de una inequívoca dimensión lúdica, además de su condición marginada respecto al Olimpo, son todos rasgos del género cómico que el vagabundo de Chaplin no sólo va a heredar, sino epifanizar. La noción de epifanía es fundamental para comprender la mitología chapliniana: como observa Durand, el símbolo no se refiere, como el signo, a una cosa, sino a un sentido; su relación con el significado no es de equivalencia, sino de epifanía, que el autor describe como “la aparición de lo indecible”. Ello excluye del proceso todo convencionalismo y arbitrariedad, ya que el símbolo “nunca puede ser captado por el pensamiento directo” (Durand, 1971).

A partir de estas premisas, se ha estructurado el imaginario chapliniano en tres grandes epifanías, que van a representar, cada una, tres grandes rasgos de la comedia: el Charlot burlesco, el Charlot patético y Monsieur Verdoux. El primero, esencialmente cómico, guarda relación con el arquetipo del *trickster*, la figura arcaica del tramposo, que antecede a la del Hermes griego. Diversos autores han destacado la estrecha relación de la figura del *trickster* con el *slapstick*, a partir de elementos típicos de las *trickster stories* que son recurrentes en las películas burlescas, como los *mischievous gags* (Gunning, 1995; Karnick y Jenkins, 1995). El reino de la comedia popular cinematográfica se presenta como el territorio idóneo para hacer aflorar el personaje de Chaplin hasta culminar en una epifanía del vagabundo como figura mítica: un proceso en que Chaplin logra elevar el cine y el *slapstick* a niveles sublimes, a la vez que inevitablemente los sobrepasa -y en el que ya no es Hermes quien ilumina a Charlot, sino Charlot quien ilumina a Hermes.

De la misma forma, al enfocar el Charlot patético, se ha rechazado la perspectiva de este cambio como un “decaimiento cómico”, descubriendo, por otra parte, que también esta etapa de la obra de Chaplin se encuentra estrechamente relacionada con la mitología hermética, en este caso, el mitologema originario de los cuentos de hadas: el del niño divino. Chaplin, de nuevo, epifaniza esta figura mítica en la psicología de su personaje, proceso que va a convocar un imaginario diurno y ascensional hasta entonces poco común en sus películas. Lo que resulta sorprendente, sin embargo, no es su introducción en un territorio que *a priori* no es cómico, sino que logra sacar comicidad de él y, sobre todo, arrojar una luz sin precedentes sobre la esencia de la comedia: su trasfondo patético, su estrecha relación con la tragedia y los cuentos de hadas y su naturaleza esencialmente tragicómica, antes que tan sólo cómica. Como dijo el propio Chaplin respecto de su personaje: “*It is paradoxical that this tragic mask has provoked more laughter than any other figure on the screen or stage. This proves that laughter is very close to tears, or the other way round...*” (Larcher, 2007).

Por último, se investiga el insospechado imaginario nocturno del cine de Chaplin, que se revela en la transfiguración de Charlot en Monsieur Verdoux y en la inversión del niño divino en niño terrible. Ello ilumina el aspecto opuesto, y no menos fundamental, de la comedia: su estética diabólica y su cercana relación con el terror. Así, Monsieur Verdoux viene a epifanizar la naturaleza demoníaca no ya de Hermes, sino de la comedia misma.



Cuadro 1 - Relación entre la estructura del mito de Hermes, la evolución del personaje de Chaplin, la clasificación durandiana del imaginario y los distintos tipos de comedia.

Con este recorrido de Charlot a Verdoux, y a través de las espectaculares epifanías que constituyen su filmografía, se ha podido constatar que Chaplin no sólo encarna la comedia en estado puro –su psicología, su estética, su esencia más profunda–, sino que, como los grandes autores cómicos (y contradiciendo a Aristóteles), logra hacer de la comedia un arte elevado. “*Anyone who saw Chaplin eating a boiled shoe like brook trout in The Gold Rush, or embarrassed by a swallowed whistle in City Lights, has seen perfection*”, escribió Agee (1949). Chaplin nos recuerda que la comedia -la gran comedia- es también *sublime*. Pasemos la palabra a Nietzsche, que en *El nacimiento de la tragedia* (2000) lo dice de manera inmejorable:

Aquí, en este supremo peligro de la voluntad, se aproxima el *arte*, como un mago salvador y curador; sólo él es capaz de invertir esas ideas de repugnancia sobre lo terrorífico o lo absurdo de la existencia y transformarlas en representaciones con las que se puede vivir: representaciones que son lo *sublime*, como dominio artístico de lo horroroso, y lo *cómico*, como la descarga artística de la repugnancia de lo absurdo.

Nietzsche atribuía estos dones a Dionisos, pero “Jung vio con perspicacia que Zaratustra,

contrariamente a las alegaciones de su mismo creador, es pariente más próximo de Hermes que de Dionisos” (Durand, 1999). Después de todo, ¿cómo no ver en la imagen salvadora y curadora del arte la figura del *magus* arquetípico y en la capacidad de convertir lo horroroso-absurdo en cómico-sublime la esencia misma del cine de Chaplin? El mito de Hermes, como fundador de la comedia en la cultura occidental, arroja una luz imprescindible sobre el mito de Chaplin, especialmente en esta dinámica interna que parece lanzarlo continuamente para fuera del tiempo. Charlot, juntamente con el cine y el *slapstick*, emerge como la gran epifanía de la comedia en nuestra época. Si hay una imagen definitiva del arte de Chaplin, como la quería Walter Benjamin, sólo podría ser ésta: la de la comedia vuelta a nacer, una y otra vez, eternamente, en una película de Charlot.

5. Referencias

Agee, James (1949). “Comedy’s Greatest Era”. *Life Magazine*, 03/09.

Agee, James (2001). *Escritos sobre cine*. Barcelona: Paidós.

Arendt, Hannah (2010). “Charlie Chaplin: el sospechoso”. Eisenstein, Sergei et al. *Charlie Chaplin*. Madrid: Casimiro.

Aristóteles (2009). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.

Bazin, André (2002). *Charlie Chaplin*. Barcelona: Paidós.

Benjamin, Walter (2010). “Chaplin, una mirada retrospectiva”. Eisenstein, Sergei et al. *Charlie Chaplin*. Madrid: Casimiro.

Bergson, Henri (1962). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.

Bou, Núria (2004). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Proa.

Bou, Núria (1996). *La mirada en el temps: mite i passió en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Edicions 62.

Bou, Núria; Pérez, Xavier (2000). *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós.

Centeno, Felipe (30 de mayo de 1925). “La tragedia del astro”. *La Vanguardia*, p.23.

Durand, Gilbert (1999). *Ciencia del hombre y tradición: el nuevo espíritu antropológico*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Durand, Gilbert (1971). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.

Durand, Gilbert (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.

Eisenstein, Serguei (2010). “Charlie, el chico”. Eisenstein, Sergei et al. *Charlie Chaplin*. Madrid: Casimiro.

- Eisenstein, Sergei et al. (1973). *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Faure, Élie (1953). *Fonction du cinéma*. Paris: Plon.
- Freud, Sigmund (1991). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gunning, Tom (1995). "Crazy machines in the garden of forking paths: mischief gags and the origins of american film comedy". In: Karnick, Kristine; Jenkins, Henry. *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge, pp.87-105.
- Karnick, Kristine B.; Jenkins, Henry (1995). *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge.
- Kerényi, Karl et al. (2004). *Arquetipos y símbolos colectivos: Círculo Eranos I*. Barcelona: Anthropos.
- Larcher, Jérôme (2007). *Charles Chaplin*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Michaux, Henri (1924). "Notre frère Charlie". *Le Disque vert*.
- Mitry, Jean (1989). *Estética y psicología del cine: las estructuras*. México: Siglo XXI.
- Nietzsche, Friedrich (2000). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Pintor, Ivan (2001). "A propósito de lo imaginario". *Revista Formats*, n.3.
- Riambau, Esteve (2000). *Charles Chaplin*. Madrid: Cátedra.
- Truffaut, François (2002). "Prólogo". Bazin, André. *Charlie Chaplin*. Barcelona: Paidós.